

التحليل النصي للقصيدة

(نموذج من الشعر القديم)

[هذه الدراسة مهداة للدكتور
محمد الربيعي بمناسبة بلوغه
الخامسة والخمسين] .

د. محمد حماسة عبد اللطيف (✽)

- ١ -

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم ، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بنى الحساس الذي صنفه ابن سلام في الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية ووصفه بأنه « حلو الشعر ، رقيق حواشي الكلام » (١) .
وهي محاولة تربط بين التركيب بمفرداتها المختلفة في القصيدة ، وبنية القصيدة بوصفها كلا متبايسكا ، أو نصا واحدا (٢) بما يعنى أن القصيدة « نحوها » الخاص بها برغم خضوعها لنحو اللغة العام .

(١) ابن سلام ، طبقات فحول الشعراء ١٨٧/١ . (قراه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته في صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه ، وأيضا في الأغاني لأبى الفرج الأصفهاني ٣٠٢/٢٢ - ٣١١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(٢) هذا ما يطلق عليه : « Text Grammar » أو « Discourse Analysis »
وأول من وضع أسسه هاريس Z . S . Harris من خلال وضعه لقواعد الشكل الجديد للوصف اللغوي ، وكان التحليل النصي عنده واحدا من أهم النقاط الأساسية ذات التأثير في تصنيف العناصر اللغوية التي تربط الجمل ببعضها داخل النص . انظر :

(Essays on Style and Language , P. 5 (Edited by Roger Fowler
London 1970).

(✽) أستاذ النحو والصرف والعروض المساعد بكلية دار العلوم
جامعة القاهرة .

وأود قبل أن أنتقل نص القصيدة وأفسرها أن أشير إلى بعض المبادئ الأساسية التي تتبع خلف هذا التفسير ، أو بالأحرى ، هذا النوع من التفسير ، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه ، أو تشرح بعض ما ترتب عليه ، وما أراه في هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر ، ومنها ما تردد في شعر سحيم عبد بنى الحسحاس من اشارات الى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حرية نفسه ، وعلاقة ذلك أيضا بالشعر وتفسيره .

أما من حيث ما نسج حول شعر عبد بنى الحسحاس (٢) فإنه - من وجهة نظري - لا يفيد شيئا في تفسيره شعره سواء اكان صادقا أم مختفيا . لأنه ان كان صادقا فان الشعر منفصل عنه ، وليس ما أثير من حكايات داخلا في بناء الشعر ، ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره ، واذا كان مختفيا مصطنعا فهو من باب أولى أبعد عن الشعر وعن تفسيره ، وقد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعري في سياق حادثة معينة ، وكان الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث . لقد أدت القصص التي نسجت حول بعض القصائد القديمة ، أو بعض الأبيات فيها الى عدم محاولة فهم الشعر العربي القديم بوصفه فنا مستقلا معادلا للحياة ، أو متبلا لها ، أو كاشفا لرؤى تتعلق ببعض جوانبها . ولقد اكتفى في كثير من الأحيان بذكر الحادثة وارداها بالأبيات أو القصيدة ، فوشت الحادثة حائلا دون فهم الشعر ، أو محاولة ذلك ، في سياقه الفنى وتماسكه النصى ، واصبح ينظر الى الرموز الشعرية بوصفها اشارات سطحية الى أجزاء الواقعة .

ان الشعر أبقي من تلك الوقائع الساذجة التي صاحبت بعض أبياته ، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته . وما الذى يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم الا كونه فنا عاليا تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة في أغلب الأحوال . ويمكن أن يفهم هذا الشعر باشاراته ورموزه من خلال بنائه الشفوى بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة التي جعله رواها صدى ساذجا لها . ان القصيدة بعد قول الشاعر لها

(٣) انظر نموذجا لذلك في طبقات فحول الشعراء لابن سلام ١٨٧/١ ، ١٨٨ ، وفي الاغانى لأبى الفرج الأصفهاني . ٣٠٢/٢٢ - ٣١١ . وهى قصص متضاربة مما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة اختلافا شديدا فيها ، وخاشية الشيخ محمد الأمير على مغنى اللبيب ١ / ٩٩ (دار احياء الكتب العربية) .

تستقل عما يحيط بها أو يلايسها من وغانع أو حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره . انها تصبح كيانا خاصا له مظهره ونظامه وبنيته التي تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية ، أو بعبارة اخرى ان القصيدة لا تقدم لنا معنى بل تقدم لنا كيانا فنيا . والذي اعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التي شكلت القصيدة من خلال تراكيبها بدلا من أن نبحث عن معنى معين محدود مرتبط بحادثة محدودة .

وأما من حيث ما تردد في شعر سحيم عبد بنى الحساس من اشارات الى سواد لونه ، وكونه عبدا لا يملك حريته ، واعتزازه بشاعريته أحيانا واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمثل ، وغير ذلك ، ومدى الاستعانة بمثل هذه الاشارات في تفسير الشعر ، فان اشعر — كما أثرت آنفا — فن يتجاوز صاحبه نفسه ، ولا يتقيد بالقيود التي يفرضها عليه بعض مؤرخى الأدب الذين يرون الأدب انعكاسا لحياة صاحبه ، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقا على نفسه ، وقد لا يكون كذلك ، وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة ، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه واشاراته ، والنص صورة فنية قبل كل شيء وبعده حتى لو ذكر الشاعر اسمه وصفته في القصيدة ، كما فعل سحيم عبد بنى الحساس اذ يقول في كبرى قصائده :

أشارت بمدراها وفاتت لربها : أعبدُ بنى الحساس بُزجى القوافيا ؟
رأت قنبارنا وسحق عباءه وأسود ممّا يملك الناس عاريا
برجلان أنواما ويتركن للمنى وهذا هوان ظاهرى فقد بداليا
فلو كنت وردا لونه لشرقتى ولكن ربى شانى بسواديا
فما ضرنى أن كانت أمى وليدة نصر وتبرى باللقاح التواديا (٤)

(٤) ديوان سحيم عبد بنى الحساس صنعة نفطويه أبى عبد الله ابراهيم بن محمد بن عرفة الأزدي انحوى ٢٥ ، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمنى — مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠ م) .

تصر : فضع الصرار وهو خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها

فهذه الأبيات صورة خاصة قد نرى فيها عبد بنى الحسحاس كما نرى غيره ، وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءاً من بناء هذه الصورة ، وبمجرد أن دخل هذا الاسم القصيدة أصبح جزءاً منها هي ، فالاسم هنا في هذه الصورة رمز خاص قد ينطبق على عبد بنى الحسحاس نفسه وقد لا ينطبق عليه ، فتلك مسألة أخرى تخضع لتفسير القصيدة ، ونقطة الانطلاق في التفسير يجب أن تبدأ من عبد بنى الحسحاس الرمز ، لا عبد بنى الحسحاس الشخص . ولا تلزمنا هذه الأبيات التي سقتها أن نقتنع بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بنى الحسحاس وأشارت لقربها بمدراها وقالت : أعبد بنى الحسحاس يزجى القوافيا . الخ . لا تلزمنا الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل ، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر تجربة واتسعية يعبر عنها ، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال . ومسابر التجربة إلى نفس الشاعر خفية والذي يعنينا منها هو الصورة المنطوقة بتركيبتها ودلالاتها .

وقد تبدو القصيدة في بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور ليس بينها من حيث النظرة التي لا تتجاوز السطح رباط جامع إلا أنها جميعاً في قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد ، نظم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على أنها كذلك ، بل لابد أن تكون للقصيدة بنية عميقة تخضع هذه الصور في إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهرياً ، غير أن هذا الأطر ~~يتم~~ يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة ، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة .

وليس ثمة مانع — بطبيعة الحال — أن نتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاقاً للمجازرة الشعرية التي تريدها ، فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعاً مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه في رؤيته للعالم . بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون من خلال نفسه بوصفها مفرداً من مفردات الحياة . ونقطة الخطر هنا في التفسير أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب ، ونجعل ذلك مثلاً سيرة ذاتية له وحده لا يشركه فيها غيره . أن أى مفرد

= فصيلها . تبرى التوادي : تعد العيدان التي تبرى وتشد على أخلاف الناقة
ئلا ترضع أيضاً . واللقاح من الإبل : ذوات الألبان .

من مفردات الحياة أو الكون ببيانها الشاعر نفسه عندما يدخل في بناء القصيدة يصبح جزءا من الصورة الفنية التى تشتمل عليه ولا يمثل شيئا غير ذلك .

وقد تسلك القصيدة مسلكا مغايرا بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق ، أو الناقة ، أو الفرس ، أو السحاب ، أو انثور الوحش ، أو الظليم ، أو الذئب أو غير هذا وذلك من مظاهر الحياة المتنوعة . فيجب علينا ألا ننخدع بهذا المظهر ونسارع الى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهرى ، علينا أن نبحث دائما عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها ، فقد تكون القصيدة وهى تصف السحاب مثلا تشير فى هذه الحالة الى رؤية خاصة للحياة كلها ويكون هذا أسلوبا خاصا تتجمع فيه الطواهر المحيطة فى تصوير شعرى خاص للتعبير الرمضى عن معنى انسانى مواز له . وقد تكون القصيدة فى هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت فى نظام القصيدة العربية ، ولكنها — كما ينبغي أن يكون — وهى تتابع هذا التقليد نفسه تشق لنفسها مجرى فنيا خاصا بها فى الوقت نفسه ، والا أصبحت لغوا لغويا لا طائل من ورائه ، والذى أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعرى الخاص بها على رغم تشابه كثير من القصائد فى بعض أجزاء البنية السطحية . ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول :

ان البرق — مثلا — ظاهرة شعرية ، وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بنى الحساس مثل امرئ القيس وطرفة والنابغة وأوس بن حجر ووصفها سحيم نفسه فى قصيدتين مما وصل إلينا من شعره . هل يعنى هذا أن البرق حيث ورد وصفه يعنى الشيء نفسه الذى عناه فى كل قصيدة ؟ ان كل « برق » عثى حدة حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التى يرد فيها ولو كان الشاعر واحدا . ومن هنا ليس يعنى مطلقا أن تجمع الظاهرة التصويرية فى الشعر وحدها بحيث يتناول مثلا « البرق فى الشعر العربى » ، لأن الصورة لا تفسر وحدها ، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها ، وان تشابهت فى بعض أجزائها مع القصائد الأخرى .

ان أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر . لكن دلالة هذا الجزء لا تؤخذ مستقلة بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها ، ومن هنا يختلف مدلولها الشعرى باختلاف ما تجاوره من أجزاء ، وتصبح قيمة هذا الجزء مراعى فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتماسكة مع بعضها اخذا وعطاء .

ان القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة . وفهم القصيدة يكن فيها (٥) .
وفي كل قصيدة دائما ما أسميه « نقطة الارتكاز الضوئى » التى تكشف بنية
القصيدة كلها . وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة من خلال تركيبها أن
يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذى يوصله الى البنية العميقة للقصيدة (٦) .
« نقطة الارتكاز الضوئى » هذه ليست شيئا مفروضا من خارج القصيدة
سواء أكان ذلك من حياة الشاعر وسيرته الذاتية أم من الحادثة الملابس
للقصيدة والواقعة المصاحبة التى يقدمها بعض الرواة ومؤرخى الأدب على
أنها الدافع للقصيدة . ليست شيئا من هذا كله ، لأن القصيدة عندها تبدأ
فى التشكل تنفصل عن كل هذا وتبدأ فى بنيتها اللغوية الفنية الخاصة ،
ومن هنا ينبغى أن يكثف الاعتماد على مادتها التى فى متناول أيدي الدارس
وهى التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب
والتي تعطىها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة فى هذا البناء .

— ٢ —

القصيدة التى اخترتها هى القصيدة التاسعة فى ديوان سحيم عبد
بنى الحساس صنعة نفطويه أبى عبد الله بن عرفة الأزدي النحوى (٧) .
والقصيدة اثنان وثلاثون بيتا :

١- أَلَمْ خَيَالٌ مَشَاءَ نَطَافَا وَلَمْ يَكْ إِذْ طَافَ إِلَّا أَخْطَافَا
٢- لَمِيَّةٌ إِذْ طَرَقَتْ مَوْهِنَا فَأُضْحَى بِهَا دَنَافَا مُسْتَجَافَا
٣- وَمَا دُمِيَّةٌ مِنْ دُمَى مَيْسِنَا نَ مُنْعِبَةٌ نَظَرًا وَأَتَصَافَا
٤- بِأَخْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرُّحَى لِرِ قَائَتِ نُرَائِكَ وَخَفَا غُدَا فَا

(٥) دائما يؤكد الدكتور محمود الربيعى هذه المقولة بأعماله . انظر له :
قراءة الشعر (مكتبة الزهراء ١٩٨٥) .
(٦) انظر كتابى : النحو والدلالة : ١٨١ — ١٨٣ (مطبعة المدينة —
القاهرة ١٩٨٣) .

(٧) الديوان : ٤٢ — ٤٨ . وسوف أوجل شرح المفردات الغامضة
الى تناول الخاص بكل جزء منها فى التفسير .

- ٥ - وجيدا كجيد الغزال الزيد ف يَأْتَلُفُ الدُرُّ فِيهِ اِئْتِلَافًا
- ٦ - وَعَيْنِي مَهَابَةٌ بِسَمَطِ الْجَا دِ تَعْطُو نِعْمًا وَتَقْرُو نِعْمًا
- ٧ - وَبَيْضًا كَانَ حَصَا مُزْنَةٍ تَهَادَى بِهِ صَرَّخَدِيًا رِصَا
- ٨ - كَانَ الْقَرْنُ نَقْلَ وَالزَّجْبِيلُ (م) وَالْمَسْكُ خَالِطُ جَفْنَا قِطَافَا
- ٩ - يَخَالِطُ مِنْ رَيْقِهَا قَهْوَةً سَبَاهَا الَّذِي يَسْتَبِيهَا سُلَافَا
- ١٠ - بَعُودَ مِنَ الْهِنْدِ عِنْدَ التَّجَارِ غَالٍ يَخَالِطُ مِسْكَ مُدَا
- ١١ - يَخَالِطُهَا كَلِمًا ذُقْتُهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ أُرِدْتُ اِرْتِشَافَا
- ١٢ - وَأَبَدْتُ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةٍ تَزَيْنُ أَفْئَامِلَهُنَّ الْإِطَافَا
- ١٣ - فَلَسْتُ وَلِيَّانَ بَرَحْتُ سَالِيَا وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاهَا الشَّغَفَا
- ١٤ - فَبَانَتْ وَقَدْ زُوْدَتْ قَلْبُهُ هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْضَرَفَا
- ١٥ - فَإِنَّمَا تَرَبَّى عَلَانِي الشَّيْبُ (م) وَانْصَرَفَ الْإِلَهُ قَبْلِي انْصَرَفَا
- ١٦ - وَبَانَ الشَّبَابُ لِطَيَّابَاتِهِ وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيْتُ مِنْهُ عَطَافَا
- ١٧ - فَقَدْ أَفْقَرُ النَّابِ ذَاتَ الْقَلْبِ لِي حَتَّى أَحَاوَلَ مِنْهَا سِدَا
- ١٨ - بِمَتْنِي الْإِبَادَى لِمَنْ يَمْتَنِي وَأَرْفَعُ نَارِي إِذَا مَا اسْتَضَا
- ١٩ - وَخَيْلُ تَكْدُسُ بِالْدارِ عِيدِ نَ مَشَى الْوَعُولُ تَوْثَمَ السَّكِيمَا
- ٢٠ - ضَوَامِرَ قَدْ شَفَّهَنَ الْوَجِيفُ يُثَرْنَ الْعِمَاجَةُ دُونِي صِفَا
- ٢١ - تَقْدَمْتُهُنَّ عَلَى مِرْجَلِ يَلُوكُ الْأَجَامَ إِذَا مَا اسْتَهَا

- ٢٢- يُبَارَى مِنَ الصَّمِّ خَطِيئَةً مُقْوَمَةً قَدْ أَمَرْتُ نِقَافَا
 ٢٣- أَحَارِزْنِي الْبَرْقَ لَمْ يَنْتَمِضْ بُضْيُءٌ كِنَانَا وَبَجَلُو كِفَافَا
 ٢٤- يَضِيءُ شَمَارِيخَ قَدْ بَطُنَتْ مَثَافِيدَ رَيْطَا وَرَيْطَا سَخَافَا
 ٢٥- مَرَاتُهُ الصَّبَا وَانْتَعْنَهُ الْجَنُو بٌ تَطَعَرُ عَنْهُ جَهَامًا خِيفَا
 ٢٦- فَأَقْبِلْ بِزَخْفُ زَخْفُ الْكَمِيرِ يَجْرُ مِنَ الْبَحْرِ مُزْنَا كِشَافَا
 ٢٧- فَلَمَّا تَنَادَى بَأْنَ لَا بَرَا حَ وَانْتَجَفَتُ الرِّبَاحَ انْتِجَافَا
 ٢٨- وَحَطَّ بِذِي بَقَرٍ بَرَكُهُ كَأَنَّ عَلَى مَضْدِيهِ كِتَافَا
 ٢٩- فَأَتْنِي مَرَايِيهُ وَاسْتَمَلَّ كَدَّ النَّبِيطِ الثُّرُوشَ الطَّرَافَا
 ٣٠- يَكُوبُ الْعِضَاهُ لِأَذْقَانِهَا كَكَبُ الْفَنِيْقِ اللَّفَاحَ الْعِجَافَا
 ٣١- كَأَنَّ الْوَحُوشَ بِهِ عَسَقَلَا نٌ صَادَفَ فِي قَوْنٍ حَجَّ دِبَاقَا
 ٣٢- فَيَأْمَأُ عَجِلْنَ عَلَيْهِ النَّبَا تَ يَنْسِفْنَهُ بِالظُّلُوفِ انْتِثَافَا

لا يستطيع قارئ هذه القصيدة أن يغفل عناصر « السرعة » التي تظاهرت عليها وشكلت بنيتها ، وأولها جاء من اختيارها لنمط إيقاعها الشعري حيث شكلت نغمة بحر المتقارب « فعولن » وزنها العروضي . وهذه النغمة متدفقة متلاحقة تتدافع بسرعة بعضها في اثر بعض ، وتتحدرد تحدرًا منتظمًا دفقة تلو الأخرى ، ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة قد جاء مدورا مما يدفع الى عدم التوقف في قراءتها عند نهاية الشطر الأول ، ويساعد على ذلك أيضا كثرة التفعيلات التي وردت مقبوضة (فعول) مما يؤدي الى اقتضاب المقطع الثالث فيها واعتماده على الحركة القصيرة.

وعدم أراحته بالسكون ، وكذلك كثرة الحذف (فعو) في تفعيلة العروض (٨) .

وثانيها أن القصيدة افتتحت ببيت فيه المام الخيال الذي يطوف اختطافا، وانتهت ببيت يصور الوحوش قياما في عجلة مسرعة ينتسفن النبات بأظلافهن انتسافا ، فحصرت القصيدة اذن بين نوعين من السرعة مختلفين ، معنوى ومادى ، شفاف مرهف محلق هازم وجاف غليظ هادم ، وبين هذين الضربين من عناصر السرعة توالى المفردات التى شكلت بنية كل صورة منها ، ومعظمها من حثول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها ، فمية « طرقت موهنا » و « قامت ترأنيك » مما يوحي بتقطع الرؤية وعدم اتصالها ، و « الغزال النزيف » والمهاة التى تعطو نعاها وتقرؤ نعاها أى تنتقل من مرتفع الى آخر فى خفة وحركة متوالية ، و « حصا المزة » وهو البرد الذى يتتابع على الحجارة البيضاء فى سرعة وتوال ، وبينونة المحبوبة ، وبينونة الشباب ، وانصراف اللهو انصرافا ، والخيال التى تتكس بالدارعين وتمشى مشى الوعول وقد شفها الوجيف ، والفرس الذى يغلى بالنشاط والحركة كالرجل يبارى الرماح الخطية ، وأخيرا صورة البرق التى تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة بما حوته فى داخلها من عناصر كلها يوحي بالسرعة .

تتعاون كل مظاهر السرعة هذه لتشعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئا قد تولى عجلا محزونا عليه ، وانصرف انصرافا غير مبطىء ، ومرق كما يمرق البرق الخاطف الذى يعقب مطرا ، وريحا عاتية تكب العضاء لأذقانها

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهى آخر تفعيلة فى الشطر الأول) محذوفة (فعو) فى هذه القصيدة كلها الا فى ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠ ، والبيت ٢٦ والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول) . ولم تجيء تفعيلة العروض صحيحة (فعول) الا فى البيت الأول فقط لأنه بيت مصرع . (وقد سها محقق الديوان فكتب البيت العشرين على هيئة التدوير ، وليس البيت مدورا ، كما وضع الرمز (م) بين شطرى البيت التاسع والعشرين للإشارة الى أنه بيت مدور ، وليس البيت مدورا كذلك) . وقد قبضت التفعيلة فى الحشو ثلاثا وأربعين مرة فى القصيدة . ولو أضفنا الى هذا العدد تفعيلات العروض الاحدى والثلاثين التى جاءت ثمان وعشرون تفعيلة منها محذوفة ، وثلاث أخرى مقبوضة ، لأصبح عدد التفعيلات غير الصحيحة فى القصيدة أربعاً وسبعين تفعيلة بنسبة ٣٠٪ تقريبا . وقد ساعدت هذه الأمور جميعها على الاحساس بعنصر السرعة وتوالى التدافع الصوتى فى القصيدة .

وتسقطها كما يسقط الفحل من الأبل ، العجاف اللقاح منها فتتكاثر ، وتردحم
الوحوش على النبات كما يزدهم الناس في سوق « عسقلان » الذى يقوم
ثم ينفذ ويربح فيه من يربح ويخسر من يخسر ، وتكون النهاية الأليمة ، ويمر
هذا كله في سرعة البرق الخاطف المضى الكاشف .

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالى ، ومتعانقة
مع ابتعاد وزنها في الوقت نفسه لتوحى بالسرعة ، فان بناء الجمل فيها —
وخاصة جملة الامتتاحة — تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات ، وقد
خصت الجملة الأولى بأداة توحى أيضا بالسرعة وهى الفاء :

١ — ألم خيال عشاء فطافا ولم يك اذ طاف الا اختطافا

٢ — لمة اذ طرقت موهنا فأضحى بها دنفا مستجافا(٩)

وقد تتابعت الأفعال الماضية « ألم خيال .. فطاف .. فأضحى »
لتصل من أقرب طريق الى النتيجة « فأضحى بها دنفا مستجافا » . وهذه
الجملة تشير الى أحداث سريعة متلاحقة تؤدى الى الهزيمة ، اذ يصيب
الداداء في مقتل . ولا يظهر فى هذه الجملة الا « مية » . وهى تستولى وحدها
على الجملة الأولى من القصيدة ، ويختفى من عداها ، ويستتر كاستتار
الضمير فى « فأضحى » الذى لا تكشف القصيدة مرجعه فى هذه المرحلة ،
غير أن صيغة « مستجاف » تكشف عن أن الذى أضحى دنفا هو الذى كان
يسعى لأن يصاب هذه الإصابة فى الجوف ، لقد استجاف فأصبح مستجافا .

ان القصيدة الجيدة تسعى الى التوازن والتوازى بشكل ما بين جملها
التي تشكلها ، فهى تعرض عددا متنوعا من الصور ، كل صورة منها تختلف
عن الأخرى فى مادتها وكميتها ، ولكنها تتوازى فى حركتها الداخلية . وكأن
القصيدة أحيانا تلج على شئ واحد تعرضه بأكثر من شكل . وقد يبدو
أن هذه الصور متباعدة ، ولكن توازى حركتها الداخلية يؤلف بينها ويعمل
على الترابط عن طريق الموازنة والموازاة بينها . المحور فى هذه الصورة
الأولى فى هذه القصيدة يدور حول « حركة سريعة متعاقبة مطلوبة تنتهى

(٩) ألم بالشئ : أتاها ولم يلزمه . موهنا : منتصف الليل ، أو بعد
ساعة منه . دنفا : مريضا مرضا ملازما . المستجاف : هو الذى خامره الداء
فى جوفه ، ومعناه هنا أنه أصيب فى قلبه ، لأن القلب فى الجوف .

بهزيمة طرف آخر » لذلك لا ندهش اذا رأينا الصورة الثانية تتشابه في بنيتها العيقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها ، فهي أيضا حركة متعاقبة مطلوبة تنتهى بهزيمة طرف آخر ، وفي كلتا صورتين تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة تأتى دائما من الخارج ، ولكنها تؤثر في الذات وتهزمها ، وكما انتهت الجملة الأولى بالدنف واصابة الجوف « فأضحى بها دنفا مستجافا » نجد أن الجملة الثانية سوف تنتهى بنهاية مشابهة ، وعلى مستوى البنية السطحية تعد الصورة الثانية (من ٣ — ١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة ، وهى أيضا تعد وصفا لية التى استولت على الجملة الأولى :

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| ٣ — وما دمية من دمي مسنا | ن معجبة نظرا واتصافا |
| ٤ — بأحسن منها غداة الرحيب | ل قامت ترائيك وحفا غدافا |
| ٥ — وجيدا كجديد الغزال النزيب | ف باتلف الدر فيه اثلافا |
| ٦ — وعينى مهاة بسقط الجما | د تعطو نعافا وتقرو نعافا |
| ٧ — وببضا كان حصا مزنة | تهادى به صرخديا رصافا |
| ٨ — كان القرنفل والزنجيب | ل والمسك خالط جفنا قطافا |
| ٩ — يخالط من ريقها قهوة | سبها الذى يستقيها سافا |
| ١٠ — يعود من الهند عند التجا | ر قال يخالط مسكا دافا |
| ١١ — يخالطه كبا فقهه | على من حقل اربت ارتشافا |
| ١٢ — وأبدت معاصم مكورة | تزين اناملهن اللطافا |
| ١٣ — فلست وان برحت ساليا | وقد شك منى هواها الشفافا |
| ١٤ — فبانت وقد زودت قلبه | هموما على نايها واعترافا (١٠) |

(١٠) ميسنان : موضع بالشام ، أراد بالدمية صنما من أصنام ميسنان .
 الوحف : الشعر الشديد السواد الكثير اللين . الغداف : الأسود .
 النزيب : الذى نزع دمه ، أو المنزوف الذى أنتزف عقله . الجمد : مفردة جهد (بضم الجيم) وهو ما ارتفع من الأرض . وسقط الجمد : أسفله . تعطو وتقرو :
 تتناول . النعاف جمع نعف وهو دون الجبل وفوق الوادى . حصا المزة :

تظهر « مية » في هذه الصورة أكثر وضوحا من ظهورها في الصورة الأولى ، لأن ظهورها في الصورة الأولى كان خيالا مظللا بالظرفين « عشاء » و « موهنا » أول الليل ووسطه . لكنها هنا تظهر في الغداة وإن كان ذلك « غداة الرحيل » ، فليس ثمة وقت كاف ، والأمر دائما في سرعة وعجلة . ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود « دمية » من دمي ميسنان معجبة نظرا واتصافا . هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها ، فهي أذن مقارنة ترفع المحبوبة الى مقام التمثال المعبود وتثبت لها ماله من الجمال والجلال ، فالمحبة معجبة نظرا واتصافا كذلك ، أى من حيث رؤية العين ورؤية القلب معا .

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفى زيادة دمية ميسنان في الحسن عنها . فالحسن ثابت مستقر لكليتهما ، ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية .

وبعد أن تظهر « دمية ميسنان » لتوحى بالروعة والرهبة والحسن الجليل تختفى لتتحرك الصورة من خلال الأفعال العشرين « قامت — ترائيك — يأتلف — تعطو — تقرو — تهادى — خالط — يخالط — سبها — يستبها — يخالط — يخالطه — ذقته — أردت — أبدت — تزين — برحت — شك — بانث — زودت » التى يستولى فيها الفعل « ترائيك » من خلال مفعوله الثانى على أكثر من جزئية داخلية مع ما عطف عليه :

- تراييك وخفا غداثا
- وجيدا كجيد الغزال النزيف .
- وعينى مهاة .
- وبيضا ..

البرد بالتحريك . صرخذ : أرض وموضع تنسب اليه الخمر . رصاف : واحدتها رصافة ، وهى حجارة يستنقع فيها الماء ويصفو ويطيب . جفن : جمع جفنة : ضرب من العنب . والجفن القطاف يراد به العنب المعصور وهو الخمر . سبها : اشتراها . السلاف : ما سال من العنب قبل وطئه بالأقدام . المسك المداف : المذاب . المعاصم : موضع السوار . الممكورة : الممتلئة . الشفاف غلاف القلب .

فهذا الفعل مع انه لم يرد نصا الا مرة واحدة قد تردد بالقوة ، وذلك من ناحيتين اولاهما من ناحية صيغته « تفاعلك » أى تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى ، والآخرى من خاصية العطف على مفعوله الثانى بالواو لأننا نتذكره دائما مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثانى « ترائيك جيدا . . » و « ترائيك عيني مهة . . » و « ترائيك بيضا . . » وقد حاول الوحف الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يظل الصورة كما ظلل « العشاء والموهن » الصورة الأولى ، ولكن بريق عيني المهة المتحركة وجيد الغزال ، وائتلاف الدر وبياض الأسنان التى تشبه حصا المزة حافظت على نصوعها ولذلك فهى معجبة نظرا .

ويحظى الفعل « خالط — يخالط — يخالطه » بنسبة تردد عالية حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين لأنه قد اختلطت فى هذه الصورة عناصر مختلفة ، فقد اختلطت دمية ميسنان بمية ، وخالطت مية الغزال النزيف والمهة (نكاد نحس هنا أن مية خائفة مذعورة ، فهى تنتقل من مكان الى آخر ، ولاحظ وصف الغزال بالنزيف ووصف المهة بأنها تعطو نعانفا وتقرو آخر) وقد اختلطت أيضا حصا المزة بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والجفن القطاف « العنب المعصور » والخمر . كما اختلطت الألوان « الوحف الغداف » وهو أولها فى الورود وحصا البرد الأبيض الصافى والدر اللامع والرصاص — الحجارة البيضاء — والمسك ثم المسك المداف أى المذاب ، وقد تكرر المسك مرتين ولذلك كان الغزال نزيفا — والمسك بعض دم الغزال — فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان .

يخالطه كلما ذقته على كل حال أردت ارتشافا

ولكنها بعد هذا كله :

وأبت معاصم مكورة تزين أناملهن اللطافا

والمعاصم المكورة — وهى المثلثة — فى مقابل الأنامل اللطاف ، وقد يكون إبداء المعاصم القوية دليلا على الامتلاك والقدرة ، وان كان فيه معنى الصدد والمنع كذلك .

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك ، والثابت بالمتغير وبعثت الحياة فى الجهاد ، وتظاهرت كل هذه الأشياء التى جمعت فى كائن واحد لتؤدى الغاية التى أدتها الصورة الأولى :

فلست وان برحت ساليبا وقد شك منى هواها الشفافا

فبانبت وقد زودت قلبه ههوما على نايها واعترافا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنفا مستجافا ، انتهت هذه الصورة الثانية بالبنينة التى شكت شفاف القلب وزودته هموم النأى والفرق وأهم من هذا كله الاعتراف الذى هو عنوان اليأس والهزيمة . وهكذا توازنت صورتان فى عمقيهما .

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثانى للفعل «ترائيك» وماعطف عليه لاحظنا التدرج فى المفادرة والتحول فيه . فالمفعول المباشر هو « وحفا غدانا » والوحف الغداف لية لا يشاركها فيه آخر ، وهو متحرك لين مهفف مما يوحى بالحركة . ونحن هنا أمام مية فقط ، وعطف عليه « وجيدا كجيد الغزال النزيف » . هنا وضع جيد مية فى مقابلة جيد الغزال النزيف ، وقامت « الكاف » بالفصل وعدم ادماج الجيدين ، كما قامت بعملية الموازنة فى الوقت نفسه . فنحن هنا أمام جيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقا يكاد يخدع البصر تمهيدا لانتقال مجال الرؤية ، والآخر جيد الغزال . لقد ظهر الغزال مع مية فى مجال الرؤية وشاركها بعض السمات والملاح : الجيد ، وانتزاف الدم والنعل . ويأتى المعطوف الثانى فتختفى مية والغزال معا أو يندمجان لينظروا فى مهاة واحدة تطل بحيية « وعينى مهاة » . فبعد أن هيات أداة التشبيه (الكاف) للخيال ، وتداخل مية والغزال النزيف ، سقطت الاداة تماما فى « وعينى مهاة » وظهرت المهاة وحدها وهى تعطو نعافا وتقرو نعافا وتنتقل من مرتفع الى آخر .

وأما المعطوف الثالث فينقلنا الى مجال آخر من مجالات الرؤية مع استحضاره مية مرة أخرى « وبيضا » (وهى الأسنان ، وهى لا تظهر إلا اذا افترت عنها الشفتان ، فلعلها تبتسم ، فهى حالة صفاء اذن) وتحل أداة أخرى غير الكاف هى (كأن) التى تتعقد معها الصورة وتتداخل فتأتى بحصا المزنة والصرخدى الرصاف وكلها يوحى بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق ، وتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتى بطائفة من العطور والروائح : القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجفن القطاف ، لتخلطه ثانية بقهوة الريق البكر . وهنا تنقلنا القصيدة الى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة . وتذوب مية والغزال النزيف والمهاة وتتقطر جميعا فى هذه السلاف الخالصة التى يسكر بها كلما أراد ارتشافا ، فتشك شفاف القلب وتدفعه دفعا الى الاعتراف بالهوى والهزيمة معا .

ويأتى استخدام الضمائر فى الصورتين السابقتين متوازيًا مع ماتوحيان به ، وممهدا لما ستقدمه القصيدة فى الصورة التالية ، فنجد فى الصورة الأولى شخصا واحدا باسمه العلم « مية » وضميره العائدين عليه « طرقت » و « بها » ولا يقابله فى الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر فى « فأضحى بها دنفا مستجافا » ليس له مرجع سابق يعود إليه ، ويشعرنا هذا بعدم تساوى كفتى الميزان . ان أحد الشخصين طاغ مستول على كل شيء ، والآخر ضعيف مهزوم .

وفى الصورة الثانية يظهر صاحب الضمير المستتر فى « فأضحى » لا باسمه العلم ، ولا بضمير المتكلم ، ولكنه يظهر بضمير المخاطب « ترائيك » — وهو المفعول الأول للفعل ترائى — على حين تستولى مية بضميرها الغائب فى « منها » والغائب الفاعل فى « قامت ترائيك » على كل الصورة . ويشير ضمير المخاطب فى « ترائيك » الى حالة من حالات متعددة ، وهى حالة انفصالية ، فكأن الذات منفصلة عن صاحبها يخاطبها فى هذه الحالة ، والخطاب هنا حالة سابقة منصرمة ، وعندما كانت مية ترائيه لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة وانكسار بل كان أهلا لأن تريه ما أرته إياه فالمخاطب بعيد عن المتكلم ، أو نقول ان حالات المتكلم فى هذه القصيدة مختلفة . هناك حالة سابقة وأخرى راهنة . يتكرر المخاطب مرة أخرى فى وضع يتلاءم مع « ترائيك » ولكن بطرق انفعالية :

يخالطه كلما نكته على كل حال أرت ارتشانا

فثمة — اذن — عرض واستجابة حيث تتحول المفعولية الى فاعلية فتذوق وتريد ، ويأتى ضمير الغائب فى آخر الصورة مرة أخرى فى « قلبه » :

فبانئت وقد زودت قلبه هموما على نئيها واعترافا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت فى هذه الصورة مؤثرا ومتأثرا :

فلست وان برحت ساليا وقد شك منى هواها الشفافا

فتاء المتكلم فى « فلست » وياء المتكلم فى « منى » هما اللتان تكشفان استخدام الضمائر فى الصورتين معا . وقد تدرجت الضمائر فى الاقتراب من حالة التكلم هذه ، ثم انهار كل شيء دفعة واحدة على هذا النحو :

١ — غائب لا مرجع له « فأضحى » يتحول الى :

- ٢ — مخاطب متأثر مستجيب « ترائيك » يتحول الى :
 ٣ — مخاطب مؤثر « ذقته » « أردت » . يتحول الى :
 ٤ — متكلم مقهور « فلست ساليا » « وقد شك منى هواها الشفانا »
 يتحول الى :
 ٥ — غائب مهزوم « وقد زودت قلبه ... » .

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت اليه ، وما المخاطب والمتكلم في داخلها
 الا فورة من فورات التذكر . وعندما وصلت ذروتها في حالة التكلم كانت
 حالة مهزومة أيضا تحاول التمسك بالماضى الذى غاب برغم ما تركه فيه .
 وقد ظل ضمير مية في خلفية هذه الصورة كلها يطل بطرق مختلفة كما رأينا
 من قبل .

ويستولى ضمير المتكلم على ذروة القصيدة (الأبيات ١٥ — ٢٢)
 بقوة — وهى الصورة الثالثة — حيث يظهر في « ترينى » و « عنى »
 و « كنت » و « رديت » و « أعقر » و « أحاول » و « أرفع نارى »
 و « دونى » و « تقدمتهن » ويحظى بنسبة تردد عالية تصل الى احدى عشرة
 مرة بما يشعرنا أن الذات مطعونة تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها ،
 وتجهد في استرداد ما ضاع أو تتجاوزه وتتعالى عليه . ويلاحظ أن هذه
 الصورة تبدأ بضمير مخاطبة لا يحدد تماما هل هى مية أو غيرها ، ومهما
 يكن فقد استخضرها ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة محوطة
 بالجلال والهيبة .

ان ظاهر الصورتين الأوليين فى القصيدة يوجى بالهوى المتلف والحب
 المضى الممض ، وهذا مما يقدر عليه الشباب ، بل يسعى اليه . وهاتان
 الصورتان استعارتان كبيرتان — ان صح التعبير — حيث يقصد بهما شيء
 يعبر عنه بشيء من لوازمه . ان الصور فى القصيدة عندما تتجاوز لا تعمل
 كل منها منفردة أو مستقلة ، ولكنها تؤثر كل منها فى الأخرى لأنها جميعا تمثل
 سياقاً واحداً (١١) .

(١١) مثل الصورة فى القصيدة مثل الكلمة فى الجملة ، فالكلمة يتحدد
 معناها بشغلها لوظيفتها فى جمتها ولا يمكن أن يكون معناها مستقلا عن
 علاقتها بها ارتباطا به فى جمتها حيث تأخذ دلالتها من الكلمات الأخرى

ان صورة الدمية المثالية التى اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها المتنوعة انتهت بهذه النهاية :

فبانت وقد زودت قلبه هموما على نايها واعتراها

وفى الصورة التالية نجد فى بدايتها هذا البيت :

وبان الشباب لطياته وقد كنت رديت منه عطايا

انها عندما « بان » ، « بان » معها الشباب لطياته . هل نستطيع — اذن — أن نقول ان الصورتين السابقتين كانتا تعنيان الشباب الذى مضى مسرعا ، وهذا ما عنيته عندما قلت انهما استعارتان كبيرتان . أما القصيدة فانها تقول ذلك — كما رأينا — وسوف تؤكد مرة أخرى بطريقة مختلفة . واذا كانت الصورتان السابقتان كلتاها تبدآن بحركة متتابعة محبوبة تؤدي الى هزيمة طرف آخر فان الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها ، ولذلك تبدأ هذه الصورة من حيث انتهت السابقة ، والحركة فيها عكسية ، وهى متوازية معها توازيا عكسيا : من الهزيمة الى التعالى عليها ، وتجاوزها ، واستبدال قيم أخرى بها . فاذا كان الشباب قد مضى بلذاته وزغائبه فان للمشيب أيضا متعه الملائمة له :

١٥ — فاما ترينى علانى المشيب — ب وانصرف اللهو عنى انصرافا

١٦ — وبان الشباب لطياته — وقد كنت رديت منه عطايا

١٧ — فقد اعقر الناب ذات التلي — ل حتى احاول منه سدافا

فى الجملة نفسها وتعطى كلا منها جزءا من دلالتها كذلك . هكذا تكون الصور فى القصيدة ، كل منها يشكل دلالة الصور الأخرى ويأخذ منها ، ومن هنا فان القصيدة لا تقرأ مرة واحدة ، ولا يكتفى بتر بعض أجزائها وتحليله مستقلا ، لأن كل جزء منها لا يعمل منفردا ، ان كل صورة ترى من خلال الصور كلها ، والقصيدة بنية لها حياتها الخاصة بها . ان اليد لا تأخذ معنى كونها يدا الا اذا كانت فى الجسم الذى خلقت فيه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع باقى الأعضاء .

١٨ — مثنى الأيادى لمن يعتقى وأرفع نارى اذا ما استضافا (١٢)

هذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية ، وقد وقعت فى إطار فعل الشرط « ترينى » ثلاث جمل مهمة هى : « علانى المشيب » و « انصرف اللهو عنى انصرافا » — ولا حظ المفعول المطلق المؤكد — و « بان الشباب لطياته » . والجملة الحالية من الشباب وهى « وقد كنت رديت منه عطافا » تعد من قبيل التخصر وتعزية النفس . وفى إطار جملة الجواب جاءت ثلاث جمل أيضا هى « اعقر الناب ذات التليل » و « أحاول منها سدافا » و « أرفع نارى » هذه حالة فى مقابلة حالة . حالة راهنة وهى عقر الناب ومحاولة سدافها ورفع النار فى مقابلة حالة أخرى هى علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشباب . ان علو المشيب وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب هزيمة لا يد له فيها يعزى النفس عنها أنها لبست من الشباب رداء ، وعاشت فترته وتلبسته .

الناب هى الناقة المسنة ، والناقة طويلة ، والتليل هو العنق ، وعنق الناقة طويل ، والسنام هو أعلى ظهرها وهو عال كطول عنقها . ألا يشعرنا هذا الطول والعلو بمحاولة للارتفاع والتسامى والتعالى ؟ هل نفهم أن هنا محاولة للتشبث ، بلقضى ما فى الحياة من متع حتى لو كانت بعيدة فسوف يحاولها « حتى أحاول منها سدافا » ؟ وكنتا الحالين ضرب من التخصم والعلو عن الزينة وعدم الاستسلام لها . وعلى أية حال فان تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبرة والشباب المولى الفارب حين كان يغنى بالنشاط والحركة يقود أمثاله من الشباب المندفع المتوثب فى مغامرات الصبا والفتاء يشرعون رماحهم حتى يضمنهم الجهد ويأخذ منهم العناء :

(١٢) الطيات جمع طية : وهى الحاجة والوجه والمنزل والنية ، بان لطياته : مضى لوجهه التى انتبواها . رديت : لبست . عطافا : رداء . الناب : الناقة المسنة . التليل : العنق . السداف : قطع السنام . مثنى الأيادى : يد بعد يد ، أى نعمة بعد نعمة . وقيل فى تفسير مثنى الأيادى : كان يبقى من ثمن الجزور بقية ، فيتبرع الأكرم فالأكرم من الأيسار فيتم تلك البقية من ماله فهو مثنى الأيادى . المعتقى : طالب المعروف . استضاف : طلب الضيافة والقرى . أرفع نارى : أوقدها وأعلى ضوءها ليراه من يطلب القرى من المستضيفين .

- ١٩ - وخيل تكس بالدارعين (د) مشى الوعول تؤم الكهاف
٢٠ - ضوامر قد شفهن الوجيف يثرن المجاجة دونى صفافا
٢١ - تقدمتهن على رجل يلوك اللجام اذا ما استهافا
٢٢ - يبارى من الصم خطية مقومة قد امرت ثقافا (١٣)

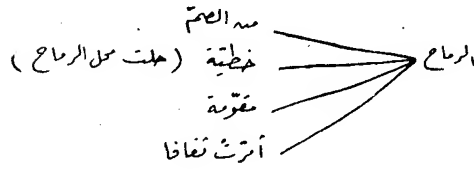
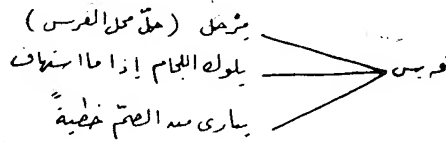
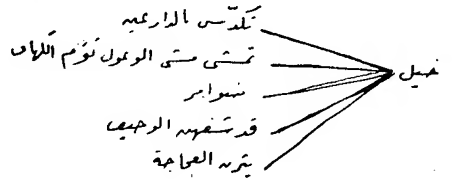
١٣ « واو رب » فى أول الجملة - والأبيات كلها جملة واحدة استطلت
عن طريق النعوت المتعددة - والفعل « تقدمتهن » قد أشاعا فى هذه
الصورة ظلال الماضى الغابر الذى يقابله الآن عقر الناب ومحاولة السداف
منها ، مما اكسبها شحنة من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذى أدير
فى سرعة البرق الخاطف ولم يترك الا قلبا مهزوما تتناوشه الهوم .

أن صورة الخيل الضامرة التى هزلتها سرعة العدو ، وشفها الوجيف
وهى تثير العجاج ، وتتكدس بالدارعين فى سرعتها كما تمشى الوعول ،
وتبارى فى احضارها الرماح التى يحملها الدارعون ، صورة كاشفة ،
حيث يمكن أن تعد معادلة شعرية للعدو فى الحياة والسعى الحثيث الدائب
فيها من أجل الحصول على الحماية والملاجئ الآمن ، لأن هذه الخيول تعدو
من أجل هدف تؤمّه وتقصدّه وهو « الكهاف » (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع
فى المعاجم) . وبطل التصيدة واحد من هؤلاء الذين يجاهدون فى طلب
الحماية والسلام وهو يتقدم هؤلاء رجلا يغلى وفرسا يلوك اللجام معانیا
من الجوع والعطش فى سبيل هذه الغاية . الا يمكن أن تكون « الكهاف »
هى الملاذ الأخير ، والمأوى الهاجع الذى يكف فيه الانسان عن السعى
الدائب والحركة الملائهة ؟ هل يكون نهاية الكائن الحى ، يسعى اليها وهو
لا يدري أنه يفعل ذلك ويحن اليها مدفوعا بأنه كائن حى ؟ وهل يكون سكون
الكهف هو السكون الأبدى ؟

(١٣) تتكدس : ترمى بنفسها الى الأمام كأنها فى صيب وتحدّر وكذلك
تمشى الوعول . تؤم : تقصد . الضوامر : جمع ضامر وهو الذى هزل من السير .
شفهن : هزلهن . الوجيف : السير السريع مثل الوجيب . الرجل : الفرس
النشيط الذى يغلى غليان الرجل . استهاف : من هفا الشيء فى الهواء يهفو
إذا ذهب وطار ، وهو أيضا بمعنى عطش وجاع . يبارى : يجارى .
الصم : الرماح . الخطية : منسوبة الى الخط وهى قرية بالبحرين كانت
مشهورة بصنع الرماح .

ان البنية العميقة لهذه الصورة متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية فى القصيدة : الحركة النشيطة اللاهثة التى تؤول الى السكينة والاستسلام . بل ان هذه تزيد عليهما فى أنها تجعل السعى الى السكينة والهدوء الدائم هدفا ثابتا للحركة تسعى اليه وتعمل له ، فالناقاة المسنة (الناب) تعقر — وهل لها نهاية سوى هذه ؟ — والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول — وهى كلها كائنات حية — تؤم الكهاف ، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء يبارى من الصم خطية قد أمرت ثقافا من أجل ان تنوشه آخر الأمر مهما طاللت المباراة .

الصورة الثالثة — كما رأينا — ذات شقين ، كل شق منهما جملة واحدة . خلت الجملة الأولى من النعوت الا من وصف الناب بأنها « ذات التليل » واما الجملة الثانية فقد كثرت فيها النعوت ، نعتت فيها الخيل ، والفرس والرماح على هذا النحو :



ان الرماح « المضرة » التى حلت صفتها محلها قد تكون هى القدر المترصد الذى يحمله المرء معه ويباريه ويتحاماها ولكنه سوف يصرع به . والخيول = الوعول عنيدة (الوعول تنطح الصخور دائما حتى تكسر قرونها)

تبارى هذه الرماح ، لكن النتيجة معروفة ، ومع ذلك لن تكف عن المحاولة .
ولعل كثرة النوعت هى التى تؤدى الى المجاوزة الشعرية .

وعلى أية حال نجد الخيول الراكضة المسرعة تتوسط أشياء مسرعة
أخرى . فقد سبقت بالخيال الذى ألم اختطافا (لاحظ الخيال والخيال)
والمحبوبة التى ترحل مرائية جيدا كجيد الغزال (هل سرعة الغزال تحتاج
الى دليل ؟) وعينى مهابة تعطو نعافا وتقرو نعافا أى تنتقل من مرتفع الى
آخر ، وكذلك تتطاير روائح الزنجبيل والقرنفل والمسك ، وسوف يأتى
بعدها برق لم يغمض ولم يكف ، يكشف سحابا تمرية الرياح وتدفعه
حتى يلتقى ماءه ويسكن لكن بطريقة أخرى . فلماذا يسرع كل شيء ؟

وتختتم القصيدة بصورة كبرى (الأبيات ٢٣ — ٣٢) تكمن فيها معادلة
كاملة لكل الجزئيات السابقة . فالقصيدة توزع أولا وتجمع أخيرا والصورة
الآخيرة مرآة عاكسة لكل ما فات ، وكأن الصورة السابقة كلها تتدرج
لكى تلتنقى فى هذه الصورة الختامية :

- | | |
|-------------------------------|-------------------------------|
| ٢٣ — أحرار ترى البرق لم يغمض | يضى كفافا وبجلو كفافا |
| ٢٤ — يضى شماریخ قد بطنت | منافید ریطا وریطا سخافا |
| ٢٥ — مرته الصبا وانتحتة الجنو | ب تطحر عنه جهاما خفافا |
| ٢٦ — فاقبل يزحف زحف الكسير | يجر من البحر مزنا كفافا |
| ٢٧ — فلما تنادى بأن لا برا | ح وانتجفته الرياح انتجافا |
| ٢٨ — وحط بذى بقر بركه | كان على عضديه كفافا |
| ٢٩ — فألقى مراسيه واستهل | كمد النیبط العروش الطرافا |
| ٣٠ — يكب العضاه لأذقانها | ككب الفنیق اللقاح المعجافا |
| ٣١ — كأن الوحوش به عسقلا | ن صادف فى قرن حج ديافا |
| ٣٢ — قیاما عجلان علیه النبا | ت ينسفنه بالظلوف انتسافا (١٤) |

(١٤) لم يغمض : لم يكف . الكفاف : ما تعلق من السحاب وبرز
البرق من خلاله . الشماریخ أعالى السحاب . المنافید : المتراكبة بعضها

هذه الأبيات التسعة كلها جملة واحدة تركبت وتداخلت عن طريق
الجميل الحالية ، والجميل الوصفية ، والعطف ، والجملة في الشعر اذا
تداخلت وتعقدت في تركيبها على هذا النحو دل ذلك على تركيب الصورة
وتداخل عناصرها وتعدد أبعادها . وقد تراكبت هذه الصورة كترابك
السحاب الذي احتل هذه الصورة كلها سماء وأرضا وتوازنت الحركة في
داخلها مع ذلك توازنا مثيرا .

بدأت هذه الجملة بنداء « حارث » وخاطبته لتسند الى ضميره الفعل
« ترى » الذي انضبت الرؤية فيه على كل ما جاء بعده . فمن حارث هذا
الذي ينادى بأداة نداء القريب ويطلب منه أن يرى هذه الدورة الكاملة
من دورات الحياة ممثلة في السحاب وما يفعله وينتج عنه ؟ لا تقدم القصيدة
عنه شيئا أكثر من ندائه واسناد الرؤية اليه ، وتتركنا لنفهم أنه قد يكون
واحدا ممن يتدر على الرؤية ويعقل ما تنقله اليه هذه الرؤية . والاسم
« حارث » فاعل من الحرث ، فلعله الحارث الذي يتقلب الأرض بمحراثه بحثا
عن الانبات فهو لذلك يرقب الغيث ويرجو المطر . والاسم مرخم « أحرار »
استجابة لمظاهر السرعة التي تلبس القصيدة كلها . ولقد اختفى حارث
بشخصه وضميره بعد ذلك واختفى أو بقى حيث هو يرقب ويرى .

والفعل « ترى » بصيغة المضارع ، وقد يوحى — وهو بهذه الصيغة —
بتكرار حدوث مفعوله وتجده . وقد بدأت هذه الصورة بالفعل « ترى »
كما بدأت الصورة السابقة أيضا بالفعل نفسه « فاما ترى » . وكان مفعوله
هناك هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب واضاعته جوانب الرأس .

=
فوق بعض . سخاف : رفاق . الریط : الثياب البيض . مرته : مسحته
ليدر . انتحته : قصدت نحوه . تطهر : ترمى . الجهام : السحاب الذي
هراق ماءه . الكثاف : جمع كثيف . انتجفته : استقرغته والانتجاف
استخراج أقصى ما في الضرع من اللبن . ذى بقر : مكان . البرك : الصدر
الكثاف : ما يكتف به وهو القيد . ألقى مراسيه : أقام . استهل : أرسل
دموعه . النبيت : النبط . الأعضاء : كل شجر لا شوك فيه . العجاف :
المهازيل . الفنيق : الفحل من الابل . عسقلان : سوق كانت النصارى
تحجه في كل سنة . ينسفته : يقلعنه . دياف : مكان .

ولكن مفعوله هنا هو البرق المتيد بأنه لم يغمض وبأنه يضيء السحاب المتراكب المعلق ويكشفه .

— ترينى علانى المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و«علانى المشيب» جملة حالية) .

— ترى البرق لم يغمض ... (المفعول هو البرق و « لم يغمض » جملة حالية) .

فالمشيب فى مقابلة البرق المضىء . كلاهما يكشف أمورا لم تكن معروفة من قبل فى ميعة الصبا ووفرة الشباب . ان تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله خيط دقيق رابط ، وهو يوجه أيضا الى بعض المشابهة فى تفسير مفعوله .

ان البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر ، لانه « لم يغمض » أى لم يذق نوما فهو برق من نوع خاص فيه حياة ، وله عيان ساهرتان ، وهو يقوم بدور الكشف فهو « يضيء .. ويجلو .. ويضيء » . انها اذن لحظة الكشف التى تتجلى للحارث المجهود المرتقب فترى دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى بادئة بالسحاب الذى يصدر عن البحر ثم ينتهى بالعودة اليه . من الماء خرج وإلى الماء يعود .

هذه الصورة الختامية توازى فى حركتها الداخلية أو فى بنيتها العميقة الصور السابقة من حيث ان بنية كل منها حركة نشيطة محبة تؤول آخر الأمر الى نهاية الدورة . والحركة والنشاط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المتراكب الذى يكشفه البرق . يظل هذا السحاب يمتلىء ويعلو ويتراكب حتى يصل فى نموه وامتلائه الى اكتمال دورته ، فيقبل وهو يزحف زحف الكسير . لقد كسر ولم تعد الا اُنْهائية فينادى بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة فتعود اليه الرياح مرة أخرى — وقد مرته من قبل وهيأته للادراج ونفت عنه الجهام الخفيف الذى لا ماء فيه — تعود اليه لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه فيحط بركه بذى بقر (= مكان . ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كُتِف من عضديه ، ويلقى مراسيه وييكى بدموع غزار لهذه النهاية . انها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محبة . لكنها هذه المرة — وهى الأخيرة فى القصيدة — سوف تتناسخ فى دورة أخرى .

في الصورة السابقة كانت الخيول تبارى الرماح ، وفي هذه الصورة نحس أن السحاب يبارى الرياح . هنا تقصد الرياح (= الجنوب) إلى السحاب فتطرح عنه السحاب الخفيف ، ثم عندما يثقل السحاب تنتجفه الرياح وتستفرغ ماءه ، فالرياح — اذن — تقضى على السحاب كله خفيفه وثقله بعد اكتمال دورته فالرياح قدره الرابض معه . وهذا يجعلنا نعود الى الرماح التي كانت تباريها الخيول والدارعون معا لنرى أنها أيضا تقضى على من يباريها ويسابقها والا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم ، وأنها خطية ، وأنها مقومة ، وأنها قد أمرت ثقافا ؟ ان النعوت اذا كثرت فلا بد أنها تهىء لشيء ما وتوحى به . ان المرء يبارى قضاة ويحمله معه ويسابقه لأنه لا يعرف في أية لحظة سوف يقضى عليه .

ان السحاب هنا يتحول الى ناقة عطوف ذات ضرع يمكن أن يمسح ليدر باللبن « مرته الصبا » حتى يفرغ ما فيه « وانتجفته الرياح » ، وذات صدر تلقية عندما تبرك « وحط بذى بقر بركه » ، وذات عضدين يمكن أن يكتفا « كأن على عضديه كتافا » . وفي هذه الناقة مسحة انسانية كذلك لأنها عندما تكتف وتجر على المقام تبكى بدموع غزار و « استهل » . وفيها أيضا سمة السفينة « فألقى مراسيه » . فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات من خلال النعوت من جانب ، واسناد أفعال من مجالات دلالية معينة اليه من جانب آخر . ودارت الدورة بحث بدأ السحاب من البحر « يجر من البحر مزنا كتافا » وعاد الى البحر « فألقى مراسيه » . وأثناء هذه الدورة تشكل في أشكال مختلفة جمعت الناقة والانسان والسفينة في هذا البحر والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة والقاء المرسى « من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء » فالغاية هي الاستقرار « وألقى مراسيه » بعد استفراغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور . أنها تشبه « تؤم الكهانا » في الصورة السابقة . ان كل شيء يسعى الى هذه الغاية وهو مدفوع اليها لا خيار له فيها ، ودائما عندما تكتمل دورته ينادى بأن لا براح ولا فكاك .

السحاب هو الذي يغطي كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل . وقد أضاءه البرق وتخلله ، وكشف عن أعاليه ، فليس مستخفيا . وقد أخذ في بادئ الأمر يعلو ويتنامى ثم أخيرا حط بركه وألقى مراسيه ، فتوازن العلو والانخفاض . فكما علا انخفض ، وكما امتلأ انتجف .

وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلا من أفعال هذه الصورة

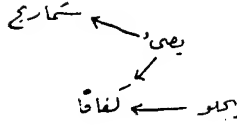
وقد اقتسمهما بالتساوى مفعولا به وفاعلا . فالسحاب () وهو الكفاف
والشماريخ () وقعت عليه هذه الأفعال :

- ١ — يضيء كفافا (الفاعل هو ضمير البرق)
- ٢ — يجلو كفافا (الفاعل هو ضمير البرق)
- ٣ — يضيء شماريخ (الفاعل هو ضمير البرق)
- ٤ — بطنت مثافيد (نائب الفاعل ضمير يعود على الشماريخ
ونائب الفاعل فى الأصل مفعول به)
- ٥ — مرته الصبا (الفاعل : الصبا)
- ٦ — انتحته الجنوب (الفاعل هو : الجنوب)
- ٧ — تطحر عنه جهاما خفافا (الجهام- المفعول به: بعض أنواع السحاب)
- ٨ — أنتجفته الرياح (الفاعل : الرياح)

الأفعال الثلاثة الأولى « يضيء .. يجلو .. يضيء » فاعلها ضمير البرق،
وهى جمل حالية منه . وقد اتفق لفظ الفعل (يضيء) لاختلاف لفظ مفعوله ،
فهو فى المرة الأولى « يضيء كفافا » وفى المرة الثانية « يضيء شماريخ » .
واختلف لفظ الفعل الأول (يضيء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ
المفعول فى الجملتين واختلاف دلالة الفعلين (يضيء كفافا ويجلو كفافا) على
هذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ
(= أعالى السحاب) من حقل دلالى واحد . فالبرق يضيء السحاب المعلق
وهو أقرب من غيره ، ويضيء الشماريخ أيضا ، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء .
ولكنه يجلو السحاب القريب فقط ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الاضاءة والجلاء فحسب لنرى بعد ذلك — أو ليرى حارث — ما يحدث . يأتى بعد ذلك الفعل « بطنت مفايد » ليبين تراكب السحاب وتكاثره ، ولكنه متنوع ، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف ، فتظهر هنا الرياح « الصبا » فتهميه وتمسح ضرعه ليدر ، وترمى رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعده عن حركة السير . ويقبل السحاب على البحر فيجر منه مزنا كثيفة حتى يعجز عن مباراة الرياح التى تدفعه وتدفع عنه فينادى بأن لا براح ، فتتحول اليه الرياح مرة أخرى فتكتفه وتستفزه .

وأما الأفعال الثمانية التى جاء السحاب فاعلا لها فقد تدرجت على هذا النحو :

- ١ — فأقبل .
- ٢ — يزحف زحف الكسير .
- ٣ — يجر من البحر مزنا كثافا .
- ٤ — تنادى بأن لا براح (بفتح التاء والادال فى تنادى) .
- ٥ — حط بذى بقر بركه .
- ٦ — ألقى مراسيه .
- ٧ — واستهل .
- ٨ — يكب العضاه لأذنانها .

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة . والفعل الاول منها (أقبل) قيد بأنه أقبال فى حال زحف فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة ، وليس الزحف مطلقا ، بل انه زحف الكسير . ان قوته لم تنبع منه ، ولكن هناك عوامل خارجية هى التى دفعته فقد مرته الصبا وطرحت عنه الجنوب ما لا يفيد ، وهو يزحف زحف الكسير لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنه ، بل يمكن أن تنقلب ضده . يلى ذلك الفعل « يجر »

وفيه تتأثر وإعياء ، ولعل في مفعوله المقيد له « مرنا كشفا » — وهو أيضا من السحاب — سببا من أسباب هذا التأثر ، فهو يزحف زحف الكسير يجرب بعضه بعضا ليست الحركة فيه ذاتية . وقد هيأ الزحف الكسير والجر المثلث الى أن « تنادى بأن لا براح » وهذه ذروة اليأس والهزيمة . و « تنادى » صيغة تفاعل ، أى نادى بعضه بعضا ، فكل جزء منه ينادى بالذءاء نفسه « لا براح » هذه اذن زمجرة الرعد وهو صوت مزعج مخيف يوحى بالقوة ، قوة الارتطام المدمرة . ان القوة عندما تصل الى أقصى ما يمكن أن تصل اليه يكون ذلك بداية الانهيار . انها القوة الخائفة المنسحبة . لقد دب اليأس ولم تعد ثمة قدرة على المتأومة ، فكانت النتيجة أن « حط بذى بقر بركه » ، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المتأومة وكثف نفسه بياسه فكان على عضديه كشفا يمنعه من المسير . ولكن البرك (= الصدر) والعضدين تمثل لنا مخلوقا آخر يمكن أن يكون له صدر وعضدان . هذا المخلوق رشحت له من قبل أفعال أخرى « مرته الصبا » و « انتجفته الجنوب » . هذا المخلوق الذى يكون أمامنا لديه أيضا قدرة على التنادى « فلما تنادى » والاستهلال « = البكاء » و « استهل » . ثم نجد هذا الكائن الذى فيه من سمات الناقة الحلوب المدرار ضرعها وعضدها ومن سمات الانسان صراخه وبكاؤه يتحول الى ما يشبه السفينة « فالأتى مراسيه » فنشعر أننا فى بحر لجب كان الهم الكبير فيه هو البحث عن شاطئ . ان الدموع التى استهل بها جاءت بعد أن وجد شاطئه . انها أشبه بدموع الفرح عند الوصول الى الغاية التى يطول البحث عنها « فالأتى مراسيه واستهل » ، لذلك جاءت الصورة الموازية « كعب الفتيق اللقاح » فربما شيء من البرجة وهى تزيد من جانب انسانية هذا المخلوق الذى تكون من الماء وظل يتدرج حتى وصل الى النبط الذين يغرشون أسرهم الجديدة واذن كشف البرق عن طور من أطوار الانسان نفسه .

نحن اذن أمام بداية جديدة وخاصة بعد مد الفرش الجديدة ، وكل بداية جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد . اكتملت الدورة ولابد من الدخول فى أخرى ، ومن هنا جاء الفعل الأخير فى سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قويا وعارما « كعب العضاه لأذقائها » وهنا تتحول الناقة — الانسان الى فحل الابل (= الفتيق) . كشف هذا التحول المفعول المطلق الذى قيد به الفعل « كعب الفتيق اللقاح العجاف » هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١ — يكب (السحاب) العضاه لأذقائها .

٢ — يكب الفتيق اللقاح العجاف .

(ولاحظ الوصف بالعجاف في مقابل العضاه وهى الشجر الذى لاشوك فيه) فالسحاب الذى تحول من قبل الى ناقة وانسان تحول هنا الى فحل فاعل للفعل « يكب » وكب السحاب العضاه يساوى كب الفئيق اللقاح العجاف . والفعل (يكب) فيه قوة وعنف وهما ضروريان للتجدد والتوالد . ومن هنا تنقلنا القصيدة في جزئية الصورة الأخيرة الى سوق هائجة تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل في « يعود من الهند عد التجار ») وتفسح الاداة (كأن) المجال للتخيل والتمثيل :

كان الوحوش به عسقلان صائف في قرن حج ديافا
قياما عجلان عليه النباتات تنسفه بالظلوف انتسافا (١٥)

لقد قامت الوحوش على عجل تنسف النباتات بأظلامها قبل نضجه واكتماله (هل هكذا يفعل التجار ؟) . انها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه وتعجل بانهاء دورته ومن هنا تتوالد الحياة وتصبح كسوق قام ثم انفض وتختلط الوحوش بالناس في هذه السوق . ويالها من سوق عجيبة . الوحوش فيها ناس ، والناس فيها وحوش !

(١٥) جاء في اللسان (عسقل) : « عسقلان مدينة وهى عروس الشام . وعسقلان تحبه النصارى في كل سنة أنشد ثعلب :

كان الوحوش به عسقلان صائف في قرن حج ديافا
شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان . وجاء فيه أيضا (ديف) : « دياف موضع في البحر وهى أيضا قرية بالشام » .